Autor: Hartje, Hans.

Titel: Georges Perec et le 'neues hörspiel' allemand.

Quelle: Écritures Radiophoniques. Université Blaise Pascal. Centre de recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines. Clermont-Ferrand 1997. S. 73-86.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Hans Hartje

Georges Perec et le “neues hörspiel” allemand

Pour ce qui est de l’importance de l’oeuvre radiophonique de Georges Perec dans le paysage radiophonique allemand, Werner Klippert[1], son dramaturge au Saarländischer Rundfunk, n’hésite pas à la caractériser comme primordiale. Ainsi déclare-t-il en 1972:

> *“D’un seul geste Georges Perec a réussi, dans* Die Maschine*, à faire figurer et à faire fonctionner tout ce qui caractérisait une certaine approche de l’art radiophonique, celle du “Neues Hörspiel”. [...] La pièce radiophonique* Die Maschine *permet d’un seul coup de comprendre l’esthétique de la théorie de l’information de Max Bense et les drôles de jeux de l’OuLiPo de Paris, tout en constituant l’expression emblématique de ces deux approches de la littérature et des médias: Hörspiel ex machina. Car cette pièce donne à entendre tout ce qui est nouveau dans ce nouvel art: l’analyse permanente, la distance objectivante par rapport à la matière acoustique, la démonstration didactique, la surprise qu’on obtient en manipulant les lieux communs du langage, la jouissance intellectuelle, mais également une certaine neutralité, voire le côté amorphe et mortuaire ’d’une esthétique technologique.”*[2]

Die Maschine fut la première pièce radiophonique écrite par Georges Perec. Or son coup d’essai constitue en même temps et indéniablement une réussite exceptionnelle tant du point de vue formel que de celui de la spécificité générique. Dans *Die Maschine*, une machine (en l’occurrence un modèle précoce d’ordinateur, représenté par cinq voix: celle du “speaker”, celle, féminine, du “contrôle” et trois voix représentant trois répertoires textuels) entreprend la déconstruction, systématique et exhaustive, d’un poème allemand de Goethe, “Über allen Gipfeln ist Ruh –” (1780). Cette “déconstruction” est répartie en cinq programmes appelés “protocoles”. Ces “protocoles”:

1 Auteur de la postface de *Die Maschine* (Reclam, Stuttgart 1972), Werner Klippert a publié en 1977 un important essai theorique sur l’art radiophonique : *Elemente des Hörspiels* (Reclam 1977).

2 Werner Klippert: “Hörspiel aus der Maschine?", in : Saarbrücker Zeitung du 3 août 1972, cité d’après Ariane Steiner, Georges Perec et l’Allemagne. Approche d’un travail radiophonique, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Hansgerd Schulte, Paris III, 1995, p. 134/35 (ma traduction).

> *“correspondent aux cinq opérations logiques fondamentales que la machine mettra successivement en oeuvre afin d’analyser le poème. Le protocole n° 0 (connaissances de base) est de nature essentiellement statistique il analyse la matière langagière du poème de façon quantitative. Le protocole n° 1 (opérations internes) est de nature essentiellement linguistique et prend en considération le vocabulaire du poème.*
>
> *Le protocole n° 2 (opérations externes) est de nature essentiellement sémantique: il modifie le poème par le biais de restrictions et contraintes exterieures à lui. Le protocole n° 3 est de nature essentiellement critique: il analyse les liens entre le poème et son auteur.*
>
> *Le protocole n° 4 enfin (l’explosion citationnelle) est de nature essentiellement poétique: après avoir confronté le poème dans un premier temps à toutes sortes de poésies du répertoire universel, il en extrait à la fin ce que l’on pourrait appeler son essence poétique.”*[3]

Si l’aspect “machine” prend à l’évidence en considération la nature technologique du moyen de communication pour lequel un “Hörspiel” est conçu par la force des choses, le traitement de plus en plus auto-dérisionnel de cet aspect maintient la pièce dans l’aire du jeu (“Spiel”) telle que la désignation générique allemande la postule explicitement. Mais “Spiel” désigne aussi ce “jeu” dans un rouage sans lequel la pièce se résumerait dans l’application mécanique[4] de son idée de départ. Les oulipiens ont théorisé ce principe en faisant appel à la théorie démocritienne du “clinamen”, terme qui désigne le fait qu’une place doit nécessairement rester vide pour maintenir les atomes en mouvement. En littérature l’ironie peut garantir un même effet, et c’est précisément l’ironie percant progressivement sous le déroulement de la pièce qui permet à l’auteur de susciter l’adhésion de ses auditeurs (*Die Maschine* est l’un des “Hörspiele” allemands les plus souvent rediffusés). Le fait que l’auteur ait choisi un texte littéraire comme matière première destinée à subir les transformations évoquées signifie qu’en tant qu’écrivain, Georges Perec écrit avant tout avec et à partir de ce que d’autres auteurs ont écrit avant lui. Le fait anecdotique enfin qu’en s’attaquant précisément à ce poème-là Georges Perec ait commis un sacrilège à l’égard de la culture allemande me semble largement compensé par la pertinence du choix, étant donné que ce poème parle du “silence” (dans le sens de “Ruhe” aussi bien que “Schweigen”), notion centrale s’il en est dans l’art acoustique.

3 Texte de présentation (non signé) figurant dans la version publiée du “Hörspiel", chez Reclam, Stuttgart 1972, p. 4/5 (ma traduction).

4 La dernière remarque du texte de présentation du “Hörspiel” *Die Maschine en volume*, tente d’amortir un possible reproche, en créditant 1"’auditeur attentif’ de la capacité de “se rendre compte que cette pièce [Spiel] sur le langage ne décrit pas exclusivement le fonctionnement interne d’une machine, mais qu’elle dévoile en même temps, quoique de façon plus secrète et subtile, le mécanisme interne de la poésie."

Georges Perec a été amené à écrire des “Hörspiele” suite à la rencontre avec son traducteur allemand Eugen Helmlé. C’est en effet ce dernier qui l’introduisit dans les milieux de la radio allemande, et plus particulièrement du Saarländischer Rundfunk[5]. Par l’intermédiaire d’Eugen Helmlé, Perec rencontra notamment Johann-Maria Kamps, producteur et dramaturge à la SR, et Heinz Hostnig qui y occupait les fonctions de directeur du département des dramatiques. Par ailleurs il fit à Sarrebruck la connaissance de Ludwig Harig, poète, romancier et traducteur (en 1969 il sera l’un des contributeurs de *La Disparition*) et du peintre Hans Dahlem, pour qui Perec écrira en 1978 treize vers hétérogrammatiques.

Vu d’aujourd’hui, on ne peut se faire une idée précise de la situation de quelqu’un qui, à la fin des années 60, se proposait d’écrire une pièce radiophonique, qu’au prix d’un oubli forcé des progrès technologiques réalisés depuis. Heinz Hostnig raconte à ce sujet une anecdote symptomatique de la rapidité avec laquelle ces progrès se réalisent:

> *“En 1968/69 Max Bense et Ludwig Harig travaillaient à un projet de pièce radiophonique intitulé Terry Jo[6] dans laquelle un ordinateur capable de synthétiser la parole humaine devait jouer un rôle prééminent. A l’époque, raconte Hostnig, la plus grande difficulté consistait à trouver un tel ordinateur. On a fini par en dénicher un chez Telefunken (d’après d’autres présentations de la situation technique de l’époque, il s’agissait d’un appareil appelé “vocoder”). C’était une machine énorme dont la mémoire linguistique reposait sur l’enregistrement et l’analyse du texte des Buddenbrooks de Thomas Mann, lu par un speaker de la radio bavaroise. Ce texte contient, dans sa réalisation acoustique, toutes les possibilités phonétiques de la langue allemande. Or, notre problème lors de la réalisation de Terry Jo fut celui de la synthèse électronique d’une voix féminine. La solution du problème nous prit une dizaine de jours. Quelques années plus tard je rencontrai un problème analogue et m’adressai à un spécialiste de l’Université de Hambourg. Il mit a peine une demiheure pour me fournir la voix synthétique recherchée. Mais cette voix était tellement proche d’une voix humaine réelle que l’auditeur risquait de ne plus entendre la différence d’avec une voix synthétique.”[7]*

Dans le cas de *Die Maschine*, l’attrait de l’auteur pour ce côté “production automatique” d’énoncés langagiers est évident. Mais il convient de rappeler que Georges Perec travaille, à la même époque et avec Marcel Bénabou, à un projet intitulé “Production automatique de littérature française” (*cf. Cahiers Georges Perec* n° 3, “Presbytères et Prolétaires. Le dossier P.A.L.F.”, présenté par Marcel Bénabou, éd. limon 1989). C’est d’ailleurs ce projet qui lui a valu sa cooptation en tant que membre de l’OuLiPo, en 1967.

5 Cf. David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Seuil 1994, p. 345/46, 370-372 et 395-409.

6 La trame de cette pièce présente d’ailleurs des analogies frappantes avec la première partie fictionnelle de W ou *le souvenir d’enfance*.

7 "Georges Perec und die Anfänge des Neuen Hörspiels in Deutschland” , texte dactylographié inédit de la contribution du regretté Heinz Hostnig au colloque de Dijon, en 1994 (ma traduction).

Curieusement (et contrairement à son habitude), Georges Perec s'est très peu exprimé sur son expérience d'auteur de pièces radiophoniques. Grâce à son biographe nous disposons toutefois d'une note manuscrite (non datée) où Perec réfléchit en termes d'esthétique à la place que son travail pour la radio occupe dans son oeuvre à venir:

> *"L'art du Hörspiel est pratiquement inconnu en France. Je le découvris au moment où s'imposa pour moi le besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture. Très vite je m 'aperçus qu'une partie de mes préoccupations formelles, de mes interrogations sur la valeur, le pouvoir, les fonctions de l'écriture pouvaient y trouver des réponses, des solutions que je ne parvenais pas encore à trouver dans le cadre de mes recherches purement romanesques. L'espace privilégié du Hörspiel - l'échange des voix, le temps mesuré, le déroulement logique d'une situation élémentaire, la réalité de cette relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole - sont ainsi devenus pour moi des axes primordiaux de mon travail d'écrivain."*[8]

L'époque où s'imposa à Georges Perec ce "besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture" fut donc celle de sa cooptation comme nouveau membre de l'OuLiPo. Il n'est pas difficile de déceler ces "préoccupations formelles" dans les textes (et avant-textes) de cette époque. Un tournant s'y dessine assez clairement, entre une forme plutôt traditionnelle de la narration telle qu'elle caractérise encore *Les Choses* (1965), un goût pour l'expérimentation tel qu'il se manifeste de façon explicite dans *Quel petit vélo à guidon chromé?* (1966) et dans *Un homme qui dort* (1967), et une nouvelle pratique de l'écriture radicalement différente de celles d'avant telle qu'elle se fait jour dans *La Disparition* (1969). Cette nouvelle orientation fait d'ailleurs l'objet, dans un discours à teneur ouvertement métatextuelle, du "Post-scriptum" de ce roman lipogrammatique:

> *"...il voulut, s'inspirant d'un support doctrinal au goût du jour qui affirmait l'absolu primat du signifiant, approfondir l'outil qu'il avait à sa disposition, outil qu'il utilisait jusqu'alors sans trop souffrir, non pas tant qu'il voulût amoindrir la contradiction frappant la scription, ni qu'il l'ignorât tout à fait, mais plutôt qu'il croyait pouvoir s'accomplir au mitan d'un acquis normatif admis par la plupart, acquis qui, pour lui, constituait alors, non un poids mort, non un carcan inhibant, mais, grosso modo, un support stimulant." (p. 309/310).*

Le signifiant, faut-il le rappeler, est considéré depuis sa fameuse définition par Saussure, comme la manifestation matérielle du signe constituant le support du sens. Laisser "l'a*bsolu primat* au signifiant" (c'est moi qui souligne) revient par conséquent à renverser le rapport unissant traditionnellement le sujet (l'homme) à son objet (le réel)[9]. Aussi le

---

8 "Brouillon inédit", cité par David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots* (Paris Le Seuil, 1994, p. 407).

9 Pour aller vite, on pourrait dire que le structuralisme et la psychanalyse d'obédience lacanienne sont ainsi pris au mot (ou au pied de la lettre).

“projet littéraire” “P.A.L.F.” s’ouvre-t-il sur un préambule on ne peut plus catégorique à cet égard

> *“On ne commande au langage qu’en lui obéissant.”*[10]

Encore faut-il qu’un signifiant soit là pour exercer cet “absolu primat”! Par définition, ce signifiant peut prendre toutes les formes possibles et imaginables (y compris bien entendu celle de sa propre absence). On pourrait établir une typologie des écritures perecquiennes en fonction de ce postulat: son oeuvre se lirait alors comme une tentative d’épuisement de toutes les possibilités qu’un signifiant peut offrir à la littérature pour exercer son “absolu primat”, et on verrait que *tous* les textes que Georges Perec ait jamais écrits figureraient, à un titre ou à un autre et à des degrés de contrariété divers, dans ce tableau[11]. Seulement, au gré d’un subtil retournement dialectique, en se soumettant volontairement à l’action de ce “support stimulant” l’écrivain recouvre son entière liberté.

Une telle conception de la littérature comme pratique signifiante situe Perec dans le droit fil d’une modernité dont l’ancêtre en matière de poésie s’appelle Stéphane Mallarmé, alors que pour la prose les noms de Raymond Roussel et Michel Leiris s’imposent. Or, Michel Leiris a consacré une étude à Raymond Roussel dont un bref extrait permettra de mettre en évidence les parentés entre les démarches de Roussel et de Perec:

> *“Non seulement le procédé employé par Roussel pour la composition de ses oeuvres en prose a cet immence intérêt qu’il revient à promouvoir délibérément le langage au rang d’agent créateur au lieu d’en user comme d’un instrument d’exécution, mais il semble que l’assujettissement à une règle spécieuse et arbitraire (obligeant à se concentrer sur la résolution difficile d’un problème aux données aussi dégagées qu’il se peut) ait pour conséquence une distraction dont le pouvoir libérateur apparaît beaucoup plus efficace que l’abandon pur et simple impliqué par l’usage d’un procédé tel que l’écriture automatique.”*[12]

Par le biais d’une conception active de l’intertextualité, la littérature fait légitimement partie de l’arsenal des “supports stimulants”, et c’est en puisant à loisir dans les textes qui lui

10 *Presbytères et Prolétaires*. Le dossier P.A.L.F., présenté par Marcel Bénabou, *Cahiers Georges Perec* n° 3, éd. limon, Valence 1989, p. 16.

11 A l’inverse, “écrire” de la poésie “librement” lui inspire un sentiment de “terreur” (entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, in L’ARC n° 76, p. 8). 12 Cité d’après Roussel l’ingénu, éd. Fata Morgana, coll. “Explorations” , 1987, p. 77 (c’est moi qui souligne).

12 Cité d’après Rooussel *l’ingénu*, éd. Fata Morgana, coll. “Explorations”, 1987, p. 77 (c’est moi qui souligne).

sont les plus chers que Perec développera son “art citationnel” dont *La Vie mode d’emploi* constituera l’aboutissement le plus spectaculaire.

Avant d’évoquer, dans la seconde partie de mon *exposé*, le contexte littéraire dans lequel l’oeuvre radiophonique de Georges Perec va s’inscrire, il faut rappeler que la place de la littérature, donc du texte des autres, dans le devenir-texte de ce qui lui est propre, Georges Perec la conçoit à partir de deux constats élémentaires:

1) le fait d’être étranger par rapport à quelque chose de soi-même:

> *“je ne parle pas la langue que mes parents parlaient, je ne partage aucun des souvenirs qu’ils purent avoir”*[13] *;*

2) la littérature comme “parenté retrouvée” (*W ou le souvenir d’enfance*, p. 193).

Son goût pour la lecture est ainsi au centre de sa conception de l’écriture. Son constat selon lequel

> *"tout ce que les écrivains ont produit fait partie du réel, de la même manière que le réel”*[14]

a pour conséquence logique un art citationnel tel qu’il se dessine de façon embryonnaire dans *Les Choses*, et de manière manifeste dès *Un homme qui dort*. Dans “La chose” (1967), essai inachevé sur le *free jazz*

> *(“musique de Jazz qui échappe ou qui tente d’échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de Jazz: la contrainte rythmique [... et] la contrainte harmonique”)*[15]*,*

Perec dira même que la citation constitue à ses yeux

> *“le relais nécessaire de toute invention” (ibid., p. 63). La situation en France*

Dans ses articles théoriques du début des anéées 1960 pour la revue *Partisans*, Perec en appelle à un dépassement de l’opposition entre littérature engagée et “nouveau roman”. Le “nouveau réalisme” qu’il prône à cette fin, tout en étant teinté d’un peu de Goldman et de beaucoup de Lukacs, ne perd jamais de vue que la littérature est avant tout une affaire de langage

13 *“Ellis Island*. Description d’un projet”, cité d’après *Je suis né*, Seuil, colt. “La Librairie du XXe siècle", 1990, p. 101.

14 “Conférence de Warwick”, in : Parcours Perec, Colloque de Londres (Mireille Ribière éd.), Presses Univ. de Lyon, 1990, p. 35.

15 in *magazine littéraire* no. 316, décembre 1993, p. 57.

> *“il n’est de phénomène que la raison et le langage, la sensibilité et la rationalité ne puissent conquérir” (LG, Seuil, coll. “Librairie du XXe siècle”, 1992, p. 64/65),*

écrit-il notamment dans “Pour une littérature réaliste”, faisant ainsi preuve d’un volontarisme (“conquérir”) qui relève probablement autant d’un élan politique encore frais que d’une méthode Coué aux perspectives nécessairement incertaines. Quant à la volonté de ne pas en rester là (“sortir un peu du chemin tout tracé” lit-on dans un brouillon inédit d’*Un homme qui dort*), Perec la partage par définition avec les “Modernes” qui de tous temps se sont opposés aux “Anciens”. Dans le cas de Perec, cette lignée va de Rabelais jusqu’à Queneau, en passant par Diderot, Sterne, Flaubert, Verne, Mallarmé, Kafka, Thomas Mann, Proust, Joyce, Roussel, Leiris, Borges, Lowry, Melville, Nabokov et quelques autres (la liste se confond *grosso modo* avec celle que Perec donne dans le “post scriptum” de La Vie *mode d’emploi*, livre qui, rappelons-le, “comprend des citations, parfois légèrement modifiés” (p. 695), d’une trentaine d’auteurs).

Peu de contemporains donc, mis à part Raymond Queneau, l’auteur de *Zazie dans le métro* et des *Enfants du limon*, des *Cent mille milliards de poèmes* et des *Exercices de style*[16], d’*Un rude hiver* et du *Chiendent*, de *Courir les rues*, de *Battre la campagne* et de *Fendre les flots*, et, en 1960, fondateur, avec François Le Lionnais, de l’Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo)[17].

L’OuLiPo aura été en fait le lieu de cette “parenté retrouvée” à laquelle l’écrivain Perec aspire, dans la mesure justement où les membres du groupe prônent une alliance inhabituelle entre tradition et innovation, à travers le concept du “plagiat par anticipation”. Voilà ce que Raymond Queneau dit des buts que s’est fixés l’OuLiPo:

> *“Proposer aux écrivains de nouvelles “structures”, de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l’activité littéraire: Des soutiens de l’inspiration, pour ainsi dire, ou bien encore, en quelque sorte, une aide à la créativité. [...] Une partie de notre activité est d’ordre historique, c’est-à-dire consiste à rechercher ce qui a pu se faire d’analogue dans le passé.”*[18]

Cette conscience du caractère artificiel du langage et de toutes les possibilités qu’offre la perspective de la (ré)organisation d’un matériau ainsi affranchi des impératifs préalables

16 Le texte, dans une traduction d’Eugen Helmlé, fit l’objet d’une adaptation à la radio allemande, en 1962.

17 Dans la liste des auteurs cités dans VME figurent quelques autres auteurs contemporains, dont 3 oulipiens (Calvino, Mathews, Roubaud).

18 “Littérature potentielle”, in: *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, coll. “Folio/Essays", 1965, p. 297/299.

du sens est à l'origine des réflexions de l'OuLiPo et des travaux des oulipiens. Or, si OuLiPo réussit, par un tour de passe-passe rhétorique, à récupérer toute une tradition littéraire, il n'en demeure pas moins qu'il existe à côté de la leur des démarches proches ou parentes, comme celles de Jean Tardieu ou Michel Butor par exemple.

Jean Tardieu figure dans ce contexte au double titre d'écrivain original (*Monsieur Monsieur*, *Une voix sans personne*, *Un mot pour un autre*, etc.) et d'ancien responsable du "Studio d'essai", créé pendant la guerre par Pierre Schaeffer[19] et rebaptisé "Club d'essai" dans les années 50. Parallèlement, en tant que responsable du "Centre d'études radiophoniques" (CER), Jean Tardieu lance une revue, les *Cahiers d'étude de la radio-télévision* dont 28 n° s paraissent entre 1954 et 1960.

Pour Tardieu, les possibilités offertes à la littérature par la radio sont susceptibles de compenser un certain manque ressenti du côté des seuls mots écrits :

> *"J'ai l'impression que les mots sont comme des alambics à travers lesquels la réalité des choses, ou même la réalité de l'imaginaire, se refroidissent. J'ai toujours été jaloux de ce côté prégnant de la couleur sur l'aeil, de la sonorité sur l'oreille. f...1 j'essayais de combler cette lacune."*

Toujours selon Tardieu,

> *"la radio était un creuset où se rencontraient toutes les disciplines créatrices, des techniques, des arts, des sciences même."*

> *"Le travail à la radio correspondait à cette préoccupation que j'avais de donner aux mots une coloration, une prégnance qui soit comparable à celle des images sonores ou des images de la peinture, grâce justement au micro qui chargeait, par exemple un texte, d'une densité physique qui nous atteignait par l'audition."*[20].

Le "faiseur de pièces radiophoniques" (Hörspielmacher) Paul Pörtner affirme, dans un entretien avec Reinhard Döhl[21], avoir reçu ses principales inspirations dans ce "Club d'essai" qui fédérait dans le Paris des années 1945/1955 "les principaux mouvements poétiques expérimentaux" (die "damals in Paris aktuellen poetisch experimentellen

19 Pierre Schaeffer est notamment l'auteur d'une "Etude aux platines " (qui semble avoir "inspiré" Jean Tardieu pour son "Hörspiel" *Die Insel der Schnellen und die Insel der Langsamen*, qui repose sur la plus ou moins grande vitesse à laquelle avancent les bandes magnétiques), d'une "Etude aux chemins de fer" et d'un "Concert de bruits" (1948), trois réalisations relévant de la "musique concrète" qui occupent une place précoce dans l'histoire de de l'art acoustique en France.

20 *Causeries devant la fenêtre*, entretiens avec Jean-Pierre Vallotton, PAP éd. 1988, p. 59-63.

21 Partiellement reproduit dans: "Von der Klangdichtung zum Schallspiel. Hörspielmacher Paul Pörtner", in : Klaus Schöning (éd.): *Hörspielmacher*, Athenäum, Königstein 1983, p 37-58.

Bewegungen" – p. 45). Outre Mallarmé (dont Pörtner traduira/transposera dans le domaine acoustique *Un Coup de Dés* en 1965 et 1970), il mentionne alors plus particulièrement les tenants de la "musique concrète" ainsi que les "lettristes" (autour d'Isidor Isou).[22]

Il est difficilement compréhensible comment, dans une situation *a priori* aussi favorable à l'émergence de nouvelle formes esthéthiques, notamment les "nouveaux romanciers" ne se sont pas emparé chez eux de possibilités offertes par la technologie radioacoustique. Il semble en tout cas que les principales avancée vers un renouveau de l'art radioponique dans les anées 60 aient eu lieu en Allemagne.

La situation en Allemagne

Heinz Hostnig, dans un article intitulé "La radio, musée acoustique"[23] rappelle quelques-uns des handicaps inhérents au fonctionnement de l'appareil institutionnel qui frappaient la production de pièces radiophoniques, dans les années 60:

– La conception "crypto-optique" (le théâtre comme modèle, dans la pratique de la réalisation, du choix des "speakers" jusqu'aux options esthétiques de la mise en scène);

– Le manque de coordination sur le plan national (inconvénient, mais aussi condition de l'indépendance des stations régionales);r – Le cloisonnement au niveau des compétences du personnel (manque d'esprit d'équipe, freiné à la fois par les rigidités de l'appareil institutionnel et de la représentation corporatiste – à la différence de ce qui se passe notamment dans l'industrie cinématographique).

Parmi les symptomes qu'il évoque, retenons surtout la référence obstinée au texte imprimé (alors que le disque existe, comme en témoigne par exemple le fait que Tagstimmen de Georges Perec existe sous forme de 33 tours.) Le côté éphémère de l'art radiophonique a par ailleurs une conséquence néfaste pour l'étude de son histoire: il est infiniment plus difficile de se procurer l'enregistrement d'une pièce radiophonique que de

22 Dans une chronologie de 1 "évolution du matériau poétique", ce dernier établit une sorte de généalogie de la déconstruction du discours poétique:
Baudelaire : la destruction de l'anecdote pour la forme du POEME.
Verlaine: annihilation du poème pour la forme du VERS.
Rimbaud: la destruction du vers pour le MOT.
Mallarmé: l'arrangement du MOT et son perfectionnement.
Tzara: destruction du mot pour le RIEN.
ISOU : l'arrangement du RIEN - LA LETTRE - pour la création de l'anecdote."
Cité d'après Döhl, loc. cit., qui cite, en le simplifiant, le schéma d'Isou reproduit *dans Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, Paris 1947, p. 43

23 Akzente 1/1969, p. 15-23.

mettre la main sur un exemplaire d'un livre imprimé. Espérons que les nouvelles technologies (CD-Rom ; Internet) parviendront à parer cette difficulté bien réelle.

En revanche, la révolution technologique induite par l'utilisation de la bande magnétique (réalisation en conserve au lieu du direct; possibilité du montage après-coup) et par l'invention de la stéréophonie (déploiement du son dans l'espace) constituèrent les conditions de possibilité de l'émergence de nouvelles formes esthétiques.

C'est surtout cette dernière innovation qui semble avoir déclenché le mouvement qui, au cours des années 60, a conduit le genre à s'émanciper d'une conception prépondérante (depuis la fin de la guerre) ayant pour référence la pièce radiophonique, pour devenir jeu ("Spiel") avec les possibilités acoustiques. L'objet de ce jeu, ce sont par définition tous les paramètres susceptibles d'être modifiés sur le plan sonore, à savoir le langage, les bruits et la situation dans l'espace. En vertu d'une tendance autoréférentielle et métatextuelle qu'on peut observer à la même époque dans d'autres pratiques esthétiques (et en premier lieu dans la littérature), la matière sonore (éléments du langage et bruits) acquiert vite une importance primordiale dans la conception même du "Hörspiel", au détriment notamment de ce qui se référait encore au modèle théâtral, à savoir les personnages, leurs rôles et les rapports entre eux qui constituent traditionnellement la trame de l'histoire.

Dans cette situation on peut distinguer trois positions théorico-esthétiques: la première, en rupture radicale par rapport à trente ans de pratiques radiophoniques en Allemagne, est celle de l'autrichien Friedrich Knilli qui, en 1961, demande, sous le titre *Das Hörspiel*, qu'on prenne enfin en considération les possibilités acoustiques intrinsèques de la radio, qu'on en redéfinie les moyens en conséquence et qu'on s'achemine enfin vers ce qu'il appelle le "totales Schallspiel" (jeu acoustique total), conception proche du bruitisme et de la musique concrète. Knilli renoue dans ses réflexions en partie avec des propositions faites dans les années 1910 et 1920 par des auteurs aussi différents que Musil, Schwitters, Döblin ou Brecht. Dans un livre portant le même titre (*Das Hörspiel*), mais aux thèses diamétralement opposées à celles défendues par Knilli (qu'il qualifie d'aimable "plaisantin" – p. 235), Heinz Schwitzke fait, en 1963, le point sur "histoire et dramaturgie" de la pièce radiophonique, dont la principale caractéristique demeure selon lui l'utilisation du langage à des fins littéraires. Troisième ingrédient d'une situation caractérisée par

l'extrême effervescence des positions théoriques et pratiques, l'arrivée massive d'auteurs français faisant partie de l'école du "nouveau roman" sur la scène radiophonique allemande semble avoir provoqué une prise de conscience aigüe chez les acteurs des milieus radiophoniques, aussi bien chez les auteurs que chez les producteurs et dramaturges. Aussi Johann M. Kamps[24], dramaturge et futur producteur de Georges Perec au Saarländischer Rundfunk, et Klaus Schöning[25], acteur, auteur et historien du "bleues Hörspiel", s'accordent-t-ils à considérer que les "nouveaux romanciers" français ont joué un rôle de catalyseur dans cette évolution.

Fußballreportage[26] de Jean Thibaudeau constitue un exemple précoce (1960) d'autoréférentialité, dans la mesure où le son d'une *retransmission* radiophonique d'un match de foot y constitue une des deux trames de la pièce radiophonique, l'autre trame montée en alternance étant constituée par les bruits de fond d'une existence subjective (la notion ultérieure d'"infraordinaire" chère à *Cause Commune* et à Georges Perec semble d'ailleurs y connaître une préfiguration acoustique).

Michel Butor est l'auteur de deux pièces radiophoniques très novateurs et dont l'un au moins, 6 180 000 *litres d'eau par seconde*, a été créé par la radio bavaroise (Süddeutscher Rundfunk), en 1961. L'autre pièce, Réseau aérien (1962), reprend dans un autre "média" une problématique du temps abordée auparavant dans *Passage de Milan,*

24 "Aspekte des Hörspiels" in: *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, Thomas Koebner éd., Kröner: Stuttgart 2/1984, p. 374.

25 "Introduction" ("Anmerkungen") au volume Neues Hörspiel. Texte Partituren. Ce volume édité par Klaus Schöning comporte une quinzaine de "textes" et "partitions" de "neue Hörspiele" particulièrement représentatifs pour le renouveau du genre (Suhrkamp 1969, 14/15).

26 *Fußballspiel* (Match de foot) de Ludwig Harig constitue pour ainsi dire une version allemande de la pièce de Thibaudeau. Appliqué à un autre domaine de la réalité sonore, celui des discours officiels, *Staatsbegräbnis. Vier Lektionen politischer Gemeinschaftskunde* (Funérailles nationales. Quatre leçons d'éducation civique) du même Ludwig Harig utilise également des enregistrements radiophoniques originaux, en l'occurence les émissions couvrant les funérailles nationales de Konrad Adenauer, ce qui valut à sa pièce d'être censurée.

roman qui présente par ailleurs des similitudes structurelles avec *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

Mais il y a aussi Robert Pinget, dont la série radiophonique intitulée *Autour de Mortin* (une commande du Süddeutscher Rundfunk, en 1962) reprend à la fois un motif de Tardieu (de *La Serrure*) et poursuit la problématique traitée dans L'*Inquisitoire* de Pinget lui-même[27]. Dans la préface à son roman *Le Libera* (1968) Pinget fournira d'ailleurs comme un discours de sa méthode radiophonique, en rupture explicite avec la fameuse doctrine selon laquelle le "nouveau roman" constitue une "école du regard"

> *"L'oreille n'est pas moins tyrannique dans ses exigences que l'eeil" (cité d'après Werner Spies[28]).*

Le Silence (1964) de Nathalie Sarraute est une commande du Süddeutscher Rundfunk, que l'auteur a honorée en adaptant son roman homonyme. Dans un entretien avec Nicole Zand, Nathalie Sarraute déclara

> *"Déjà le passage du roman à la pièce radiophonique me paraissait impossible [...]. Je n'imaginais aucune incarnation de ces voix et j'avais commencé, en 1963, par refuser de donner une pièce à la radio allemande." (Le Monde, 18 janvier 1967)*

La pièce explore plus particulièrement une possibilité offerte par la radio en introduisant un personnage muet[29]: le silence de ce personnage fonctionnera comme un révélateur de ce qui a lieu dans la "sous-conversation" des autres personnages.

Monique Wittig[30] est l'auteur de deux pièces radiophoniques créées en Allemagne: *Les feux de la Saint*-Jean (1967) et *Le massage* (1967). Dans les deux pièces elle explore, à travers une forme dialogique faite de ruptures et de brusques changements de sujet, les possibilités intrinsèques du montage audioacoustique, procédé par ailleurs expérimenté dans *L'Opoponax,* roman couronné par le Prix Médicis en 1964.

---

27 On retrouve la même situation-cadre dans *Voyage à Maronne* (1964) de Daniel Boulanger, dans *La mort du héros* (1966) de Claude Ollier ou encore dans *Xanatta* (1968) de Marguerite Duras. Du côté allemand, *Préparation d'une victime* de Dieter Kühn et *Hörspiel* de Peter Handke suggèrent également une possible équivalence entre les situations de l'auditeur devant son poste et celle d'un accusé qui subit un interrogatoire.

28 "*Der nouveau roman* und das Hörspiel", in *Neues Hörspiel*, Klaus Schöning éd., Suhrkamp 1970, p. 71-87. C'est à cette présentation que j'emprunte la plupart des exemples cités.

29 Ce principe ainsi que les données élémentaires du texte ne sont pas sans rappeler la pièce de théâtre *La Poche Parmentier* (1974) de Georges Perec.

30 Elle a par ailleurs contribué à *La Disparition*...

Samuel Beckett enfin a lui aussi écrit des pièces radiophoniques réalisées en Allemagne, notamment *Cascando* et *Words and Music*. Werner Spies compare *Cascando* à Film, écrit par Beckett pour Buster Keaton. Selon Spies le parallèle se justifie par le rôle que Beckett attribue, dans *Film*, à la caméra (et partant, à l'ceil), tandis que dans Cascando c'est l'oreille qui sert d'organe (ou de sens) principal de la perception.

Georges Perec, en arrivant en Allemagne en 1968, se retrouve donc face à une situation marquée par la contribution d'autres auteurs français au renouvellement d'un genre resté attaché à ses références principales d'ordre littéraire. Or l'année 1968 est généralement considérée comme date de naissance du “Neues Hörspiel”, avec des réalisations de

- Peter Handke *(Hörspiel*),
- Max Bense et Ludwig Hang (*Der Monolog der Terry Jo*),
- Ernst Jandl et Friederike Mayröcker (*Fünf Mann Menschen*), – Franz Mon (*das gras wies wächst*), – Jürgen Becker (*Häuser*),
- Paul Pörtner (*Alea*),
- Wolf Wondratschek (Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels), – Gerhard Rühm *(Ophelia und die Wörter*), – Kriwet (*ONE TWO TWO*),
- Mauricio Kagel (*(Hörspiel) Ein Aufnahmezustand*) ...
- ... et de deux “Hörspiele” de Georges Perec (*Die Maschine* et *Wucherungen*).

Cette présentation ne serait pas complête si elle ne faisait pas ne serait-ce qu'une petite place aux autres “Hörspiele” que Georges Perec écrivit par la suite pour le Saarländischer Rundfunk et le Westdeutscher Rundfunk (où Kamps officiait – et officie – depuis 1969 en tant que directeur du département des dramatiques).

Die Maschine, le premier “Hörspiel” écrit par Georges Perec, est donc diffusé le 13 novembre 1968. Exactement un an an plus trad, le 12 novembre 1969, c'est au tour de *Wucherungen* d'être diffusé. Il s'agit en fait de la version radiophonique d'un texte dont Marcel Cuvelier tirera en 1970 la pièce de théâtre *L'Augmentation*.

En 1971 Georges Perec réalise, toujours avec Eugen Helmlé dans le rôle du traducteur-adaptateur en langue allemande de ce qui, à l'origine, n'est guère plus qu'un concept sous forme de partition, et le compositeur Philippe Drogoz, le “Hörspiel” *Tagstimmen*.

“La pièce radiophonique Tagstimmen ne raconte pas à proprement parler une histoire. C’est un tissu narratif continu qui à partir d’un matériau de base très simple essaye d’explorer au maximum les possibilités phonétiques de la langue et les possibilités musicales de la voix humaine. Ce matériau de base est composé de proverbes, de phrases toutes faites et de comptines, qu’on a utilisé en y incorporant le plus grand nombre possible de types de discours, de formes de la voix, de tonalités, etc. L’ensemble peut être résumé comme racontant (ou plutôt évoquant) la journée d’un homme dans une grande ville, et d’une manière à peine plus symbolique, la vie d’un homme. Le tableau suivant montre en gros l’organisation de la pièce:

journée	*Vie*	*Modalités de discours*
réveil	*naissance*	*cris, balbutiements, murmures, chuchotis, etc.*
matin	*enfance ,*	*comptines, récitations, bulles d’information*
midi	*jeunesse*	*brouhaha, slogans, discours, psalmodie, sermon*
après-midi maturité?	*monologue intérieur,*	*narration*
soirée	*maturité?*	*chant*
coucher vieillesse	*ressassement,*	*monologue, psalmodie*
nuit	*mort*	*silence (cri)”*[31]

Le quatrième “Hörspiel” de Georges Perec, *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*, est diffusé par le WDR en juin 1972. L’idée de base est double: faire coexister, sur le plan acoustique, un discours proféré à haute voix (en l’occurrence une conférence sur le fonctionnement du système nerveux faite par un neurophysiologiste) avec un discours sous-jacent, subconscient si l’on veut, ayant pour objet la perception par l’enfant, de la “scène primitive” (au sens freudien du terme, mais pris au pied de la lettre, c’est-à-dire comme témoignage d’un événement vécu réellement).

Cinquième et dernier “Hörspiel” au sens propre du terme, *Concertstück für Sprecher und Orchester*, fut diffusé par le SR en juillet 1974. Le propos de la pièce relève plutôt de “l’infra-ordinaire": une enquête journalistique sur la place qu’occupe la musique dans la vie urbaine de tous les jor.s, depuis le violon de l’aveugle dans la rue jusqu’au juke-box, en passant par un concert entendu dans l’autoradio d’un taxi et le même écouté en salle, avec un détour du côté d’un homme-orchestre qui trébuche dans les escaliers en venant ouvrir la porte au journaliste. Pour parvenir à une transposition acoustique appropriée de cette situation de base, Perec (avec Drogoz pour la musique) a recours à une structure

31 Cité d’après Bellos, op. cit., p. 488/89.

extrêmement complexe, basée sur une combinatoire de 17 différentes formes discursives et musicales, combinatoire préfigurant celle du “cahier des charges” des futurs “romans” de *La Vie mode d’emploi* (1978).